

DESSACRALIZANDO OS FESTIVAIS DE CINEMA: UMA REVISÃO ACERCA DO BINARISMO ENTRE O CINEMA HOLLYWOODIANO E OS FILMES DE FESTIVAIS

DESACRALIZING CINEMA FESTIVALS: A REVIEW ABOUT BINARISM BETWEEN HOLLYWOODIAN CINEMA AND FESTIVALS FILMS

Nathan dos Santos Alves **1**

Resumo: Alguns autores, como Marijke De Valck (2007a; 2007b) e Thomas Elsaesser (2005), por exemplo, têm demonstrado em seus trabalhos que a aliança entre a indústria norte-americana e os festivais se manifesta desde o nascimento dos segundos. O presente artigo, ao levar tais estudos em consideração, busca uma abordagem comparativa entre o modus operandi do cinema Hollywoodiano e as estratégias adotadas pelos festivais de cinema para legitimação e sucesso dos filmes que ali circulam. Nossa proposta pode ser vista como uma tentativa de dessacralizar os festivais de cinema, uma vez que acreditamos que a contraposição ao cinema hollywoodiano é, talvez, o ponto que torna o tratamento dos festivais por parte dos pesquisadores enquanto um fetichismo, fazendo com que sejam ignoradas as naturezas política e econômica latentes dos festivais de cinema, e se opere através da idealização de uma superioridade artística em oposição à massificação. Investigamos as estratégias político-discursivas para agregar valor e obter sucesso comercial, assim constituindo os Festival Hits equivalentes aos blockbusters norte-americanos. Não queremos igualar o cinema hollywoodiano aos filmes de festivais, afinal, eles se mostram opostos em termos de conteúdo/forma, porém similares, e até mesmo articulados, em termos de estratégias comerciais.

Palavras-chave: Festivais de Cinema. Circuito Internacional de Festivais de Cinema. Cinema Hollywoodiano. Geopolítica e Cinema.

Abstract: Some authors, like Marijke De Valck (2007a; 2007b) and Thomas Elsaesser (2005), for example, have demonstrated in their researches that the alliance between the North American industry and festivals is manifested since the birth of the second ones. This article, by taking such studies into account, seeks a comparative approach between the modus operandi of Hollywood cinema and the strategies adopted by film festivals to legitimize and succeed the films that circulate there. Our proposal can be seen as an attempt to desacralize film festivals, since we believe that the opposition to Hollywood cinema is, perhaps, the point that makes the treatment of festivals by researchers a fetishism, causing it to be ignored the latent political and economic natures of film festivals, and operates through the idealization of artistic superiority as opposed to massification/aspect. We investigated the political-discursive strategies to add value and obtain commercial success, thus constituting the Festival Hits, equivalent to North American blockbusters. We do not want to equate Hollywood cinema and festival films, after all they are opposites in terms of content/form, but similar, and even articulated, in terms of commercial strategies.

Keywords: Film Festivals. International Circuit of Film Festivals. Hollywood Cinema. Geopolitics and Cinema.

1 Graduado em Ciências Sociais (pela UFT). Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (pela UNESPAR). Atualmente é Doutorando em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa (NOVA-FSCH) em associação ao Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE) e ao Centro em Rede de Pesquisa em Antropologia (CRIA-PT). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0355987569207101>. E-mail: nathanscano@outlook.com

Introdução

Por conta da hegemonia do cinema norte-americano, os festivais correspondem tanto a um espaço de exibição alternativo, quanto de negócios, os quais permitem a subsistência dos cinemas europeus e ao mesmo tempo das cinematografias terceiro-mundistas. O circuito de festivais se tornou o motor que mantém o cinema europeu simultaneamente estável e dinâmico, a força-chave de uma rede de cinema transnacional, com grande alcance para o prestígio cultural e o sucesso comercial de um filme (ELSAESSER, 2005).

Desde o seu nascimento, os festivais de cinema se mostram como espaços de disputa política e econômica. São mais que meras festividades ou meros espaços de circulação alternativa de cinema, sendo necessário entendê-los em termos de sistemas complexos que interferem em toda a cadeia produtiva de cinema. Ao mesmo tempo que agregam valor aos filmes, também os produzem, seja diretamente, por meio de laboratórios e das relações entre atores dentro do ritual, ou mesmo de forma indireta, por meio da sujeição dos produtores aos padrões estéticos, nos quais o Festival tende a permitir a circulação de determinados filmes.

Todavia, mesmo com uma natureza política latente e uma importância fundamental para toda a indústria cinematográfica mundial, tais instituições pouco foram exploradas em termos de pesquisa científica. A partir da segunda metade da década de 1990, um pequeno número de trabalhos começou a ser produzido a fim de lidar com essa lacuna na história e teoria do cinema (DE VALCK; KREDELL; SKADI, 2016; VALLEJO; LEÃO, 2021). Assim, tendo em vista a juventude de uma área como essa e a ausência de uma tradição teórica, fatores que dificultam o trabalho de estudiosos que tomam os festivais de cinema como objeto de estudo, o presente trabalho visa contribuir para esse campo de estudo com uma sistematização teórica que tenta compreender alguns elementos centrais que estruturam as dinâmicas político-econômicas dos festivais internacionais, enquanto também demonstra similitudes com relação às estratégias do cinema hollywoodiano.

Nossa proposta pode ser vista como uma tentativa de dessacralizar os festivais de cinema, uma vez que acreditamos que a contraposição ao cinema hollywoodiano é, talvez, o ponto que torna o tratamento dos festivais por parte dos pesquisadores como um fetichismo, fazendo com que sejam ignoradas as naturezas política e econômica latentes dos festivais de cinema, e se opere através da idealização de uma superioridade artística em oposição à/ao massificação/aspecto.

Investigamos as estratégias político-discursivas para agregar valor e obter sucesso comercial, assim, constituindo os *Festival Hits*, equivalentes aos *blockbusters* norte-americanos. Todavia, não queremos igualar o cinema hollywoodiano aos filmes de festivais, afinal, eles se mostram opostos em termos de conteúdo/forma, porém similares, e até mesmo articulados, em termos de estratégias comerciais.

Como metodologia, buscamos uma abordagem comparativa entre o *modus operandi* do cinema hollywoodiano e as estratégias adotadas pelos festivais de cinema para legitimação e sucesso dos filmes que ali circulam. Num primeiro momento, nosso foco se dá em relação aos fatores históricos, econômicos, político-sociais, bem como às estratégias de produção, comercialização e sufocamento de outras cinematografias, sob as quais se constituíram a hegemonia e a dominação norte-americanas em nível global. Em paralelo, na parte seguinte, tomamos o circuito internacional de festivais de cinema como objeto de estudo, destacando três pontos importantes para entender a construção de um fetichismo/magnetismo em relação a esses fenômenos: legitimação técnico-formal, política de autor e articulação sistêmica entre as instituições (circuito internacional). Por fim, encerramos o texto com um balanço do que foi apresentado, sintetizando os argumentos que nos levam a tentar romper com a ideia de que *hollywood* e os festivais de cinema são completamente opostos, sendo, pelo contrário, deveras similares e em alguns momentos articulados.

As estratégias político-econômicas do cinema hollywoodiano

A circulação do cinema europeu e norte-americano durante o primeiro cinema se deu de uma certa forma equilibrada. Gary Crowds (1978) evidencia que, após 1918, o cinema americano estendeu suas ramificações pelo mundo, vindo a consolidar definitivamente seu império após o término da Segunda Guerra Mundial. O autor divide a história da dominação mundial do cinema

norte-americano em três grandes períodos: a) antes da Primeira Guerra Mundial, b) entre as duas Guerras Mundiais e c) depois da Segunda Guerra Mundial. As últimas fases apresentam os eventos e os fatores mais importantes, sendo determinantes para a construção da hegemonia do cinema estadunidense por corresponderem a transformações profundas nos mercados e nos meios de produção cinematográfica.

Dessa forma, exploraremos de maneira mais acentuada alguns elementos centrais desses dois últimos períodos, considerando também as questões geopolíticas, econômicas e sociais, de modo a demonstrar a construção de um monopólio cinematográfico norte-americano baseado em uma expansão que chamaremos de *imperialismo cinematográfico*.

A partir do período entreguerras, consideramos três elementos essenciais que possibilitaram e continuam ainda sendo centrais para garantirem, até os dias atuais, as práticas de monopolização dos mercados cinematográficos dos EUA. O primeiro ponto a se considerar corresponde a um conjunto de estratégias de produção, divulgação e assimilação. Primeiramente, temos que destacar o modo de produção cinematográfica industrial, que, alicerçada nos grandes estúdios, opera por meio de certa padronização narrativa e estética, que por sua vez foca principalmente na distribuição de poucos filmes com orçamentos exorbitantes, conhecidos hoje em dia como *blockbusters*¹, assim como na imagem de *grandes celebridades* que criaram uma identidade de mercado e um produto que os espectadores estrangeiros se familiarizam. Outro elemento central que colabora para a hegemonia do cinema estadunidense é justamente o estrangulamento das possibilidades de construção de cinematografias nacionais fortes. Nesse sentido, o *Brain Drain* é um mecanismo fundamental no qual ocorre a assimilação de talentos e profissionais de outros países, que colaboraram para o desenvolvimento da cinematografia norte-americana (CROWDUS, 1978).

A grande maioria dos países não foram capazes de resistir com plenitude ao domínio estadunidense, que além de absorver para si os talentos que poderiam colaborar para o crescimento de cinematografias externas, também recebeu o apoio estatal necessário para derrubar os obstáculos que surgissem em sua marcha pela dominação dos mercados cinematográficos. Visto isso, o segundo ponto essencial refere-se à criação e articulação de um organismo em 1922 que garantisse a penetração total em mercados externos. A *Motion Pictures Association of America* (MPAA) representou desde o seu surgimento e continua a atuar até os dias de hoje como uma força de lobby que reúne os mais poderosos estúdios, a fim de facilitar a exportação dos filmes estadunidenses (WASKO, 2007). Tal organismo é o elemento central que permitiu a esse cinema cartelizar as atividades das companhias cinematográficas, além de permitir aos mesmos articular e controlar o setor de distribuição a nível mundial (CROWDUS, 1978).

Os últimos elementos, que, por suas vezes, são fatores centrais para a hegemonia norte-americana: o desenvolvimento de novas tecnologias e o apoio de uma identidade de mercado baseada nessas inovações. Os norte-americanos, desde o pré-cinema, estiveram envolvidos com os estudos que possibilitaram o aparecimento do elemento cinematógrafo e continuaram a investir em pesquisas e criações de aparelhos, equipamentos e outros dispositivos que alteraram as formas de se produzir e consumir cinema.

Dentre as inúmeras novidades tecnológicas desenvolvidas pelos EUA, precisamos destacar a união entre imagens e sons. O surgimento do som sincronizado corresponde a um dos desenvolvimentos tecnológicos mais importantes da história da sétima arte, uma vez que tal evento satisfaz não apenas a nível de inovação nos modos de produzir cinema, como nas narrativas cinematográficas, e, mais importante para nossa discussão, estabeleceu um reconhecimento maior das origens dos produtos fílmicos ou, em outros termos, do surgimento da ideia de cinema nacional.

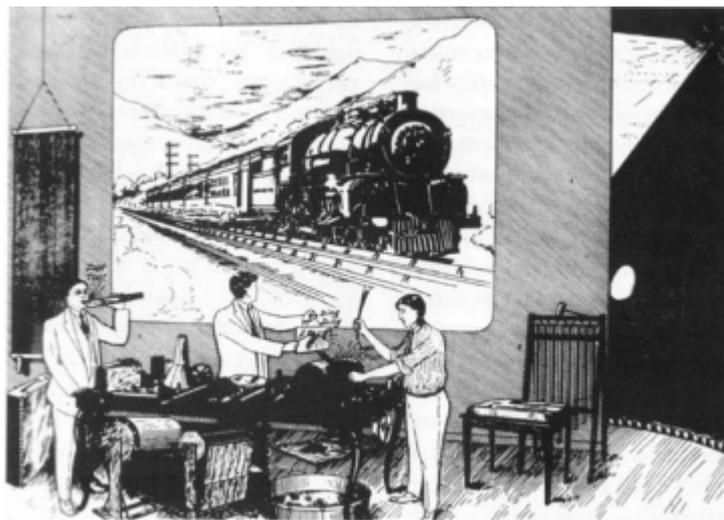
O surgimento do som sincronizado

¹ Termo que se popularizou por conta das famosas locadoras norte-americanas. Refere-se aos filmes que obtêm um sucesso exorbitante de público e consequentemente grande retorno financeiro.

O cinema nunca foi mudo, muito menos silencioso. Desde o princípio da sétima arte já havia o interesse pela sincronização do som com a imagem, como também existiram experimentações e soluções paliativas que tornaram o cinema não apenas uma arte visual, mas também uma arte sonora. José Cláudio Siqueira Castanheira (2010) evidencia que, em alguns casos, orquestras inteiras participavam das exibições de filmes, assim como algumas companhias itinerantes durante o primeiro cinema faziam projeções fílmicas, em que eram executadas narrações e efeitos sonoros eram produzidos para aumentar o grau de credibilidade das cenas. Com o surgimento do fonógrafo, a reprodução mecânica de determinados sons passou a fazer ainda mais parte das experiências cinematográficas.

As primeiras experiências de combinação de imagens com sons foram realizadas já na primeira década do século XX por Edison com seu *Kinetophone*, nos EUA, em paralelo, Berthon, Dussauf e Jaubert trabalhavam com o *cinemacrophonographe*, ao passo que Gratioulet e Lioret com o *phono-cinérama-théâtre* ou *lioretographe*, ambos na França (CASTANHEIRA, 2010). O principal motivo do anseio pela presença do som, como destaca Virginia Osório Flôres (2013), deu-se pela necessidade de fortalecer o realismo das películas, uma vez que a naturalidade e o escamoteamento da maquinaria eram parte fundamental do que se convencionou em termos de experiência cinematográfica hegemônica.

Figura 1. músicos executando efeitos sonoros atrás da tela simultaneamente a projeção.



Fonte: Castanheira (2010).

Em 1927, viria a ser desenvolvida a tecnologia essencial para unir som e imagem na película de uma vez por todas. Certamente, essa importante inovação requeria recursos econômicos consideráveis, dos quais nem todos os países poderiam dispor. Crowds (1978) destaca que o contexto Pós-Guerra Mundial levou muitos países da Europa a não conseguirem produzir o cinema falado, o que beneficiou a indústria norte-americana, que protagonizou a difusão desse tipo de cinema de 1928 a 1930.

A ausência do som sincronizado que caracterizava o primeiro cinema era um elemento que possibilitava uma maior circulação de filmes oriundos de localidades diferentes para outras nações e outros povos. Os intertítulos anteriores podiam ser facilmente traduzidos para versões de idiomas diferentes, e o filme falado se mostrou mais difícil de adaptar. Assim, os multilíngues (filmes gravados em versões em várias línguas) cedo deram lugar às práticas de dublagem e legendagem (DE VALCK, 2007b). Com a introdução do som, a nacionalidade de um filme ganhou uma importância central, já que *“a língua falada nos filmes não era apenas uma clara expressão da cultura nacional, mas também um fator importante para a possibilidade de exportação das produções”* (DE VALCK, 2007a, p. 216).

A vantagem estrutural norte-americana em relação aos seus concorrentes na produção dos filmes falados teve por efeito uma grande difusão da língua inglesa ao redor do mundo, o que

veio a colaborar para tornar o inglês internacionalmente familiar, ao ponto de se transformar no idioma oficial da globalização (HOBBSAWM, 1995). Assim, as mudanças tecnológicas e estruturais possibilitaram não somente a vitória norte-americana sobre as demais cinematografias, como também o cinema colaborou para a consolidação de uma hegemonia global norte-americana.

A crise e a reestruturação do capital

Os Estados Unidos souberam explorar muito bem as condições históricas e as desvantagens de seus concorrentes, extraindo lucros com momentos de crise destes para se sobressair e se tornar, bem como se manter, como a maior potência mundial. O cinema norte-americano, como bem evidencia Crowds (1978, p. 29), *“acompanha a diplomacia do dólar do mesmo modo que os missionários seguiam antigamente os conquistadores”*. Orientados a partir dessa visão, podemos definir que a sétima arte é não somente um produto cultural, mas ainda um dispositivo de poder.

Durante o período entreguerras, os estadunidenses conseguiram superar a competição de certa forma equilibrada que caracterizou o primeiro cinema, e estabelecer com plenitude seu monopólio do mercado cinematográfico, a partir principalmente das inovações tecnológicas. Sobretudo, esse mesmo elemento importante para o desbalanceamento que abre a vantagem dos EUA sobre seus adversários é também um dos fatores centrais que acarretará uma crise no mercado cinematográfico norte-americano.

O sociólogo Dieter Prokop (1986) aponta duas transformações estruturais como decisivas que atingiram a base de amortização interna norte-americana das grandes empresas: a) o retrocesso da procura e b) o julgamento dos cartéis. No primeiro caso, a introdução da televisão e o progressivo acesso aos automóveis fizeram com que o número de espectadores e de espaços de exibição domésticos nos EUA diminuísse consideravelmente. Em paralelo, encerrava-se o processo de julgamento dos cartéis formados pelas cinco principais companhias norte-americanas que vinham dominando o mercado local.

Além desses fatores que alteraram profundamente as dinâmicas internas da indústria cinematográfica norte-americana, o surgimento do filme falado abalou as estruturas produtiva e distributiva, bem como a estabilidade da comercialização cinematográfica, e, ao ser imposto já em meio à crise, acaba por ocasionar a introdução de novos processos de filmagem e projeção (PROKOP, 1986). Ademais, o mercado norte-americano foi inundado por processos coloridos e telas ampliadas, e, com isso, o principal elemento da publicidade cinematográfica norte-americana no começo da década de 1950 se torna também o estopim da crise (WHITE; ALBERT, 1957 apud PROKOP, 1986).

As inovações técnicas que outrora beneficiaram e compuseram a estratégia expansiva do cinema estadunidense vêm a se tornar um problema, pois elevam o preço da produção em níveis exorbitantes. Prokop (1986), estudando a quantidade de filmes produzidos e os custos médios de produção das duas maiores companhias entre 1945 e 1955, percebeu que enquanto o número de obras diminuía a cada ano, o custo médio de produção, pelo contrário, crescia cada vez mais, ao ponto de dez dos filmes produzidos em 1955 serem seiscentos dólares mais caros que os vinte e cinco filmes produzidos em 1945. Esse contexto de exorbitante encarecimento das películas levou a uma maior dependência dos norte-americanos aos mercados exteriores. Uma maior e mais poderosa internacionalização do filme foi a saída para que o capital cinematográfico estadunidense pudesse se estabilizar e manter seu monopólio, e logo a solução era a expansão novamente.

O imperialismo como solução

Conforme define David Harvey (2014), podemos pensar a ação imperialista enquanto uma prática que explora as condições geográficas desiguais em um processo de expansão e acumulação do capital, no qual ocorre o aumento da riqueza e do bem-estar dos países imperialistas à custa de outros territórios. Precisamos ainda ter em mente que tal política se baseia no domínio de um território e numa capacidade de mobilizar os recursos naturais e humanos desse território para fins políticos, econômicos e militares. Trata-se de um processo político-econômico no qual o domínio e o uso do capital assumem a primazia (HARVEY, 2014).

Os principais mecanismos presentes na prática imperialista, segundo Harvey (2014), consistem em relações privilegiadas de comércio, clientelismo, patronato e coerção encoberta. O geógrafo também explicita que o controle territorial pode ou não envolver a apropriação e a administração concreta de território, entretanto, a produção de dependência é necessária. Pensando nesses elementos, e ainda tendo em mente a ideia de Crowdus (1986) acerca da correlação da sétima arte no que tange a operação capitalista norte-americana como um todo, podemos definir a indústria cinematográfica estadunidense como alicerçada em práticas imperialistas.

Nesse contexto, a lógica que tomamos parte do pensamento de Harvey (2014), no qual o autor afirma que a economia política estadunidense desde sempre operou por meio da acumulação por espoliação, isto é, pelo roubo e pela produção de dependência, e, de mesmo modo, o cinema estadunidense se dá. Assim como os EUA enriqueceram em meio ao caos deixado pelas duas Guerras Mundiais e assumiram nesse contexto a posição hegemônica que mantêm até os dias atuais, também nesse período se estabeleceu por definitivo a hegemonia da indústria cinematográfica hollywoodiana. Conforme Crowdus (1978), é principalmente depois da Segunda Guerra Mundial que os tentáculos do cinema norte-americano se estendem por completo em todas as direções no mundo ocidental, alcançando a maioria dos países da Ásia, África e América. Todavia, o estabelecimento da hegemonia do cinema norte-americano, como já dito anteriormente, é também acompanhado pela crise interna, e, com ela, uma reestruturação do capital.

Em meio à instabilidade do cinema nacional, a saída encontrada foi a criação de mais um órgão para lidar e viabilizar a expansão e permitir a exportação do cinema norte-americano em outros locais. A *Motion Picture Export Association of America* (MPEAA) constitui a arma definitiva para Hollywood, sendo um tipo particular de sindicato que reúne quase todas as companhias americanas de distribuição (CROWDUS, 1978). Dieter Prokop (1986) evidencia que a MPEAA desenvolveu sua política expansionista, juntamente com o apoio ativo do governo dos EUA.

Dessa forma, com uma política imperialista, aliando os interesses dicotômicos de território e de capital (HARVEY, 2014), foi possível lidar com medidas protetivas e de resistência que encontrou na circulação do cinema norte-americano em todo mundo. Tal organização começa, no final da década de 1950, a se infiltrar nas associações profissionais das indústrias cinematográficas nacionais externas:

A limitada liberdade de movimento do cinema norte-americana em todo mundo, desejada pelas grandes companhias, contudo só será garantida a longo prazo – tanto maior quanto mais fortemente se reduzisse a frequência do público nos restantes países altamente industrializados – por meio da eliminação da concorrência internacional as grandes empresas, que no âmbito da MPEA apareciam no exterior como as únicas para fornecedoras, assumiram, com o domínio da importação de filmes para o mercado norte-americano (cf. Item “o desenvolvimento nacional do mercado”), o instrumento decisivo de poder: a partir de sua forte posição no mercado interno norte-americano de distribuição, que atuava principalmente com filmes que exigiam intensivo investimento de capital, essas companhias puderam tornar dependentes de suas encomendas as produções europeias (e também a japonesas e latino-americanas de produção) (PROKOP, 1986, p. 36).

Isso posto, fica evidente a prática imperialista presente na política cinematográfica norte-americana. Pensamos aqui nos moldes dos elementos apontados por Harvey, como a acumulação por espoliação – termo utilizado pelo autor para repensar a acumulação primitiva (MARX, 2017) –, isto é, o roubo que origina o capitalismo e que, por sua vez, vem a ser repetido nas práticas imperialistas. Podemos, dessa forma, observar que nas relações privilegiadas de comércio, o controle do mercado mundial pelos EUA, principalmente no que tange à esfera da distribuição e

exibição fílmica, é também um fator que insere a produção de dependência dos outros países em dois níveis: na importação de filmes norte-americanos e na coprodução em associação com os EUA. Logo, a subalternidade em relação aos estadunidenses se configura por uma relação de clientelismo e patronato, que em virtude do fato de que os produtores de outros países “*só poderiam chegar ao mercado mundial praticamente através das grandes empresas norte-americanas eles admitiam prontamente investimentos norte-americanos em seus produtos*” (PROKOP, 1986, p. 36), e dessa forma “*os filmes que fosse produzido com o dinheiro norte-americano poderia com certeza alcançar o mercado mundial*” (Ibidem).

Assim, podemos chegar à conclusão de que o sucesso da cinematografia norte-americana, embora possa ter origens em determinadas circunstâncias históricas e geográficas, sempre foi financiado pelo mundo exterior ou, pelo menos, foi consideravelmente favorecido por fatores externos (CROWDUS, 1978). Sendo um país imperialista, os EUA estenderam e continuam a incluir tal exercício à sua arte cinematográfica por meio da expansão, da coerção e do domínio encoberto, ao mesmo tempo que lida com a crise interna do capital cinematográfico, através desses mesmos meios mantém-se ainda hegemônico.

Em paralelo à ascensão do domínio norte-americano, temos também a reação dos cinemas nacionais, mais especificamente dos europeus, que, por suas vezes, como forma de resistência, criam os festivais de cinema.

Festivais de cinema e a construção de um fetichismo

Marijke De Valck (2007a) aponta que o início da história dos festivais de cinema teria origem na Europa, sendo realizado o primeiro evento do gênero em Mônaco, no ano novo de 1898, sendo seguido por outros eventos em Turim, Milão e Palermo (Itália), Hamburgo (Alemanha) e Praga (atual República Tcheca). Todavia, tais eventos eram pontuais e não criaram regularidade ritual ao ponto de poderem ser vistos como festivais em si, correspondendo a uma pré-história dos festivais de cinema. O primeiro festival de cinema propriamente dito, portanto, organizado de forma regular, foi a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, em Veneza, na data de 6 de agosto de 1932 (DE VALCK, 2007b).

A partir da inclusão do cinema na Biennale de Arte, que já existia desde 1895, o festival de Veneza foi criado pelo Conde Giuseppe Volpi di Misurate, ministro das Finanças e amigo pessoal de Mussolini, tendo uma relação profunda com a política fascista (BONO, 1991). A criação da mostra contou com o firme apoio do irmão de Mussolini, que comandava a indústria cinematográfica italiana desde 1926, bem como do próprio Duce, como apontam algumas trocas de correspondências entre Maraini e Mussolini informando sobre a programação e os objetivos de atrair o público local e internacional para o Festival e, assim, pedir a aprovação governamental para tal (DE VALCK, 2007a).

Além do turismo, o protecionismo foi uma das principais motivações para a criação do festival de cinema, uma vez que o evento era visto como uma maneira de manter o mercado local (DE VALCK, 2007a; BONO, 1991). O surgimento do som sincronizado trouxe consigo o problema da linguagem na produção, distribuição e exibição do cinema europeu, sendo intensificado por persistentes sentimentos nacionalistas que foram os resquícios da Primeira Guerra Mundial e um precursor da Segunda Guerra Mundial (DE VALCK, 2007b). Dessa forma, como uma arma política e um poderoso veículo de propaganda, o cinema e os festivais enquanto instrumentos para legitimação da identidade nacional fascista, ao mesmo tempo em que produziam uma abertura para a circulação dos filmes de outros países, também operavam como mecanismos de controle da mobilidade dessas cinematografias por meio desses espaços (DE VALCK, 2007a).

A primeira fase desses eventos, como sistematizado por De Valck (2007a), consistiu justamente nos festivais enquanto vitrines para os cinemas nacionais europeus, sendo seguido por uma mudança procedimental de seleção e aquisição de uma relativa independência do Estado, que configura a segunda fase desses fenômenos, até culminar na terceira fase, na qual entre 1980 e 1990, cria-se o circuito internacional dos festivais de cinema, sendo totalmente integrado ao sistema cinematográfico mundial.

Aos poucos os festivais de cinema, em meio a uma organização e articulação entre diversos atores, foram constituindo um fetichismo sobre eles. Tomamos a ideia de fetiche para

o entendimento do fascínio gerado pelos festivais, apoiando-nos na definição trazida por Enrique Dussel (2007) ao falar de fetichismo do poder, referindo-se ao caráter de endeusamento que distorce a interpretação e o conhecimento da “*realidade*”. Ou seja, deslocamos tal conceito para compreender como a idolatria das obras e cineastas não são questões de *qualidades intrínsecas a elas*, mas que advém de estratégias discursivas.

Analisando tal questão, encontramos três elementos que são centrais na construção de um culto/sedução, sob os quais não somente as cinematografias terceiro-mundistas, como também as europeias e hollywoodianas buscam se inserir. O primeiro ponto a ser abordado se trata do caráter formalista técnico da curadoria, isto é, da legitimação das obras fílmicas a partir de uma forma de saber especializada e classista. O segundo aspecto, que também se correlaciona ao primeiro, mas que merece um destaque por conta de sua importância, é a exaltação da genialidade apoiada na ideia de autoria e de uma superioridade artística que a participação nos festivais vem a agregar aos realizadores e em suas obras. Por fim, trataremos das questões estruturais, institucionais e rituais sob as quais os festivais operam em aliança para a manutenção de sua potencialidade dentro de um sistema internacional de cinema.

O caráter técnico-formal

A curadoria é uma das primeiras dimensões que precisamos ter em mente quando falamos de festivais e mostras de cinema. As seleções de filmes são bem pensadas e envolvem também uma programação que dentro do aspecto ritual desses eventos pode privilegiar certas cinematografias em detrimento de outras, de acordo com o horário e local de exibição, ou então ser feita de maneira estratégica (conforme será abordado no próximo tópico), para atrair público ao próprio festival. O que nos interessa nessa questão curatorial é justamente “quem” autoriza a circulação dos filmes, ou seja, o aspecto de uma autoridade técnico-formal.

Definimos o caráter técnico-formal como uma forma de se olhar para a matéria fílmica a partir do centramento nos aspectos técnicos e nos elementos que constituem um filme: roteiro, direção de fotografia, direção de arte, entre outros. Conforme aborda Nildo Viana (2009), trata-se de um saber especialista ligado a uma certa formação cultural, bem como de valores, interesses, concepções e sentimentos, focalizando a legitimação de uma obra a partir dos detalhes formais e técnicos dela.

O interesse existente por parte da assistência técnico-formal é, geralmente, a demonstração de uma cultura, erudição ou saber técnico, podendo, ainda, influenciar ou mostrar que é um “expert” em cinema. A motivação principal dessa forma de olhar para o filme, no fundo e em quase todos os casos, é a busca de distinção, ou seja, demonstrar cultura, saber e erudição para se distinguir e assim competir socialmente com vantagem (VIANA, 2009).

As obras selecionadas para um festival não são expostas por qualquer sujeito, mas sim por esses “experts em cinema”, sujeitos com um saber que operam em uma legitimação do valor dos filmes que nesses eventos circulam. Esse processo de distinção marcado por uma visão classista-burguesa atua como critério que confere a superioridade das obras curadoriadas, uma vez que dentro de um regime meritocrático de triagem se propaga a ideia de que *apenas os “melhores filmes podem ali circular”*. Portanto, podemos pensar a curadoria como o fator que *“produz as classificações legítimas e o discurso de acompanhamento obrigatório de qualquer degustação artística”* (BOURDIEU, 2007, p. 31).

Figura 2. cartazes dos filmes com logos de seleção e premiação em diversos festivais.



Fonte: Internet Movie Data-Base (IMDB).

Por conseguinte, o aspecto curatorial dos festivais de cinema pode ser visto como parte da meritocratização de obras a partir de uma visão de cinema legitimada numa competência de julgamento que por sua vez está ligada à competição capitalista, tanto no que tange às classes que fazem tal juízo de valor, quanto pelo fato de que a partir dessa competência atribuída a determinadas obras se estabelece o que é digno de ser assistido. Podemos também afirmar que tal valor agregado à obra opera de maneira ainda mais intensa no que tange à recepção das obras no contexto atual de expansão e multiplicidade dos meios de produção fílmicos, de obras e produtores em todo o mundo.

Uma política de autor

O aspecto da legitimidade artística ancorado na autoridade formalista-técnica da curadoria é fundamental também no que concerne à estratégia discursiva dos festivais de cinema em oposição a Hollywood. A contraposição ao cinema hollywoodiano é o ponto que torna o fetichismo dos festivais lato, uma vez que a idealização de uma superioridade artística se dá em oposição à/ao massificação/aspecto.

Ao se apropriar da retórica de uma distinção de valor presente em um cinema de arte, os festivais podem assim exaltar obras que servem de alternativas ao cinema hegemônico hollywoodiano e consolidar-se em termos de um mercado de cinema cult. Contudo, para isso, também como estratégia discursiva, o apoio das elites iluminadas também se apoia na ideia de genialidade do autor/diretor, bem como de seu papel como autor criativo (DE VALCK, 2007b). Dessa forma, a ultra personificação da figura do cineasta corresponde a uma estratégia de autopromoção sob as quais os festivais ao longo de sua história passaram a sustentar, da mesma forma que Hollywood fez e continua fazendo com as grandes estrelas.

Apesar da política de autores, em sua origem na *Cahiers du Cinéma*, estar ligada a uma questão de elevação ao status de arte, não somente do cinema independente, mas também do cinema industrial norte-americano a partir da noção de uma personalidade ou expressão pessoal empregada no fazer fílmico por parte dos cineastas (BUSCOMBE, 2004), a maneira com que os festivais europeus se apropriam dessa atitude se dá de maneira contrária. Ao tomar tais concepções para si, os festivais acabam por também se opor a Hollywood, uma vez que seu mercado se constitui como parte da oposição a este cinema massificado, não obstante que, como atesta Mahomed Bamba (2007b), grande parte central de seu sucesso se dá na abertura limitada para alguns autores de outros países.

Figura 3. O diretor Pedro Almodóvar no Festival de Cannes (2019) e na Premiação do Oscar (2020).



Fonte: El país.

Nesse ponto de vista, a questão de uma política de autores dentro dos festivais de cinema é um tanto complexa, pois se ancora em uma dependência mútua. Ao mesmo tempo que tais eventos necessitam dos diretores celebridades para atrair público e assim conseguirem se sustentar enquanto espaços, onde opera um cinema de arte, também os diretores precisaram e ainda precisam do reconhecimento técnico-formal dos festivais para se legitimarem enquanto artistas/ autores. Assim, ao longo de sua história, os festivais operaram como denunciou Bazin (1957) sobre o modus operandi dos Cahiers, trazendo os cineastas favoritos, mesmo quando faziam filmes que não eram tão bem-vistos, mas ainda assim os colocando em evidência, consagrando-os, exaltando-os, tornando-os celebridades.

Logo, o culto da personalidade realizado através do marketing de cineastas nesses eventos é um dos elementos fundamentais para compreender parte da atração que leva tantos artistas a buscarem demasiadamente terem suas obras nesses espaços. Não somente pela visibilidade, mas

pela apoteose desses sujeitos e de suas obras que nem sempre apresentam uma relevância ou qualidade técnico-formal, sob os quais os festivais dizem se pautar. O que importa realmente é o endeusamento, no qual se sustentando por meio da contemplação de tais indivíduos, os próprios festivais possam lucrar, construir sua própria idolatria dentro do imaginário popular e atrair cada vez mais artistas em um ciclo contínuo de autopromoção.

O circuito internacional

O terceiro ponto para compreensão do fetichismo dos festivais se constitui para além de uma estratégia discursiva. Trata-se de uma relação sistêmica, em que os festivais se alinham e cooperam para o estabelecimento de um circuito internacional de festivais. Com relação às instituições de circulação de cinema transnacional, os festivais de cinema europeus formam, assim, uma rede de transnacionalização de cinema sob o amparo da *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films* (FIAPF), sendo coordenados desde 1933 tais eventos.

Thomas Elsaesser (2005) afirma que essa teia se tornou tão entrelaçada, as interações entre os vários atores da rede se tornaram tão espontaneamente organizadas que em sua totalidade o circuito cinematográfico fornece as estruturas e os intercâmbios, formando um aglomerado de espaços internacionais consecutivos, para os quais filmes, diretores, produtores, promotores e a imprensa, em diversos graus de densidade e intensidade, migram, como bandos de pássaros ou cardumes de peixes. Segundo Elsaesser, há movimento e contato entre os festivais regionais e internacionais, entre os especializados ou temáticos e os de entrada aberta, os festivais europeus se comunicam com os festivais norte-americanos, assim como os asiáticos e australianos, formando uma teia de proporções globais.

Em uma relação ainda mais complexa e conflituosa, os festivais de cinema, na posição de conjunto sistêmico de instituições, disputam as datas mais desejáveis do calendário anual, mas também se complementam ao longo do circuito (ELSAESSER, 2005), definindo as datas para que cada evento tenha seu lugar e não ocorram incidências. Destarte, a cartelização dos festivais é fundamental para garantir também o sucesso do ritual, visto que a circulação dos filmes ao longo de todo circuito colabora para a visibilidade e para a divulgação tanto da obra, como do próximo festival que venha a receber tal obra. Em termos simples, podemos pensar a partir de uma situação hipotética, na qual um filme que ganha um prêmio no festival A, e ao aparecer no festival B, terá um magnetismo maior em relação ao público, atraindo ainda mais sujeitos para o evento. Imagine isso em um contexto de trinta, cem, mais de trezentos festivais de cinema ao longo do ano, sob o qual a obra vai acumulando em seus cartazes diversas coroas de louros, em que há o reconhecimento artístico de vários e vários curadores e o retorno financeiro e o aumento do público chegam ao ápice.

Dessa forma, não é de se espantar que o circuito de festivais constitua as datas de exibição da maioria dos filmes independentes nos locais de estreia do mercado mundial (STRINGER, 2001). Da mesma forma que o número de festivais de cinema ao redor do mundo só aumenta, sua interconexão também se faz presente para garantir o sucesso do ritual.

Portanto, fica evidente que o discurso idealista sob o qual em muito se defende tais instituições, e principalmente no qual os próprios festivais se apoiam, são apenas operações estratégicas que em nada condizem com a verdadeira essência dos festivais: a comercialização fílmica. Lidar com os festivais sem olhar para a ótica econômica e sem compreender tal questão seria uma atitude romântica ou então uma cegueira total em relação ao fenômeno.

Hollywood e os festivais europeus: dois lados de uma mesma moeda?

Os cinemas europeus costumam ser vistos como antagonistas de Hollywood, e de uma certa forma o são, ao menos em termos de estratégia discursiva. No entanto, o binarismo dessa oposição, que pensa os cinemas europeus como arte/alta cultura e em Hollywood como entretenimento de massa/cultura popular que não dá conta da complexidade da relação entre os dois modelos de cinematografias. Exemplo disso é o surgimento, a consolidação e a identidade do Festival de Cannes que se dá por uma combinação de forças entre a França, Grã-Bretanha e EUA, para se contrapor

ao festival de Veneza (DE VALCK, 2007b). Mesmo o festival fascista (Veneza), como demonstra De Valck (2007a; 2007b), em seus primórdios tentou se estabelecer com o apoio de Hollywood, o que por sua vez não se consolidou devido à recusa norte-americana, levando assim a uma oposição aos estadunidenses².

Assim, temos que considerar que o fenômeno do festival de cinema apresenta desde os princípios um duplo vínculo com os norte-americanos. Por um lado, consolida-se através de uma estratégia discursiva de antagonismo a Hollywood, por outro tanto se alia à tal indústria para obter sucesso, como também passa a atuar com práticas semelhantes às de seu “adversário”.

Hollywood foi abraçada pelos europeus, ao ponto de a MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), organização comercial de Hollywood, ser aceita como representante nacional da América no circuito internacional de festivais de cinema (DE VALCK, 2007b). Além disso, as estrelas e cineastas hollywoodianos marcam presença em todo circuito dos festivais como convidados, trazendo assim a fórmula do glamour, escândalos e paparazzis para se tornar parte integrante da dinâmica dos festivais (Ibidem).

Os festivais europeus, como Hollywood, estão preocupados em sustentar sua posição lucrativa no mundo do cinema, sendo capazes de se adaptar às transformações, (como a globalização e os desenvolvimentos tecnológicos, por exemplo, som de filme, vídeo e digitalização) (DE VALCK, 2007b). Apesar de em nada se assemelharem em termos de modos e meios de produção, a construção de gêneros por meio de uma padronização narrativa e estética se faz presente tanto no cinema estadunidense, quanto nos filmes de festivais. Seguindo uma linha semelhante às estratégias de marketing de Hollywood, os *festivais hit* correspondem estrategicamente aos blockbusters hollywoodianos (ELSAESSER, 2005), sendo que a diferença consiste apenas no fator que garante a assistência do público das primeiras obras: a acumulação de coroas de louro na capa dos filmes e os diretores famosos; enquanto o segundo se dá pelos enormes orçamentos, pelas grandes estrelas, pelo topo do aparato tecnológico e por uma distribuição ostensiva.

Um ponto importante a destacar é a equivalência da autoria europeia com a estrela de Hollywood. Ademais, tanto os filmes de festivais, como os filmes estadunidenses constroem seu marketing sobre tais sujeitos, todavia operando-se de formas distintas, no primeiro sobre o espectro da genialidade e o segundo sobre a estética, mas ambos tendo a mesma função: criar uma identidade de mercado e produtos sob os quais os espectadores estrangeiros se familiarizaram. Diretores e atores se tornam ferramentas dentro de uma estratégia de comercialização fílmica, enquanto os cinéfilos, acadêmicos, críticos e aqueles interessados em experienciar um “*cinema cult/de arte*” assistem aos filmes baseando-se nos diretores autores, pois o grande público enxerga nos atores o principal foco de interesse e, até mesmo, de *idolatria*.

Um outro elemento central, que colabora tanto para a hegemonia do cinema estadunidense, quanto dos festivais de cinema de outros lugares do mundo, é o estrangulamento das possibilidades de construção de cinematografias nacionais fortes. Dessa forma, o *Brain Drain* (CROWDUS, 1978) se manifesta em ambos os casos, no primeiro pela assimilação direta de talentos e profissionais de outros países, e o segundo, de maneira sutil, com a sujeição ao eurocentrismo na representação dos cinemas terceiro-mundistas e/ou não ocidentais, que leva ao afastamento dos cineastas em relação ao público de sua origem³.

Logo, os festivais europeus e os filmes hollywoodianos correspondem, metaforicamente, em alguns aspectos, a dois lados distintos de uma mesma moeda. De um certo modo ambos operam

² Também poderia ser citado outro dos grandes festivais de cinema europeus, o Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale), que, por sua vez, tem suas origens após a segunda guerra mundial, em 1950 na antiga Berlim Ocidental, como arma política criada pelos norte-americanos em meio a guerra-fria. Ver mais em: DE VALCK, Marijke. *Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007

³ Dois exemplos são interessantes para pensar o Brain Drian em relação aos festivais de Cinema: o japonês Akira Kurosawa e o sul-coreano Kim Ki Duk. No caso de Kurosawa (1990) o diretor conta em sua auto-bibliografia sobre como mesmo sendo aclamado e extremamente permeado em festivais internacionais e mesmo na premiação norte-americana Oscar, a recepção negativa em seu país ainda prevaleceu por ser considerado demasiadamente ocidental. Em paralelo, Ki Duk apesar de muito popular nos festivais de cinema europeus, em seu país de origem é pouco reconhecido, ao ponto de, como evidência Mirian Ross (2007), criticar a audiência sul-coreana quando seu filme Hwal (2005) foi exibido na mostra Un Certain Regard em Cannes, mas entrou em cartaz em apenas um cinema na Coreia do Sul.

através de coerção, das estratégias de padronização, da comercialização e da contenção de formas de resistência que venham a surgir. Trata-se de dois modos distintos de geopolítica e comércio dentro da sétima arte, um escancarado e outro que se disfarça por meio do idealismo artístico.

Considerações Finais

O presente artigo visou repensar o binarismo entre o cinema hollywoodiano e os festivais de cinema, uma vez que tal oposição teoricamente poderia funcionar no nível da forma/estética, mas que em termos de articulações políticas e aspectos que envolvem as estratégias de comercialização dos filmes se demonstram falhos. Apesar de alguns autores, como Marijke De Valck (2007a; 2007b) e Thomas Elsaesser (2005), virem demonstrando em suas pesquisas que existe uma aliança entre a indústria norte-americana e os festivais de cinema europeus, percebemos, ainda, uma manutenção dessa oposição nos trabalhos brasileiros.

Ao olharmos para a produção bibliográfica recente que toma os festivais de cinema como objetos de estudo, poucos trabalhos lidam com instituições internacionais, e quando o fazem acabam por operar por meio de uma exaltação da visibilidade e da resistência ao cinema comercial hollywoodiano (ALVES, 2022).

Precisamos e queremos que este trabalho possa colaborar para aqueles que queiram começar a estudar festivais de cinema enquanto fenômenos político-econômicos complexos. Visamos também somar ao jovial campo de estudos de festivais, ao tencionar tais instituições, apresentando algumas nuances políticas e econômicas que merecem atenção e pesquisa, ainda mais ao percebermos os escamoteamentos dessas dinâmicas.

Referências

- ALVES, Nathan dos Santos. Existe uma teoria brasileira dos Festivais de Cinema? Uma análise dos textos produzidos no Brasil de 2017-2021. **Revista Temática**, v. 18, n. 03, março de 2022, p. 207-219.
- BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais na recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, ALESSANDRA (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. I África)**. São Paulo: Escrituras, 2007b, p. 77-105.
- BAZIN, André. La Politique des Auteurs. Paris: **Cahiers du Cinéma**, nº 70, April, 1957.
- BONO, Francesco. La Mostra del Cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939), **Storia Contemporanea**, vol. 22, n. 3, pp. 513-549, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre, Zouk, 2007.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1. São Paulo: Senac, 2004.
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **A paisagem sonora eletrônica: a construção de novas audibilidades no cinema**. 2010. 202 f. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- CROWDUS, Gary. Capitalismo Americano e Cinema Hollywoodiano. In: HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- DE VALCK, Marijke. As várias faces dos festivais de cinema europeus. In: MELEIRO, ALESSANDRA (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. V, Europa)**. São Paulo: Escrituras, 2007a, p. 215-235.
- DE VALCK, Marijke. **Film festivals: from european geopolitics to global cinephilia**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007b.

DE VALCK, Marijke; LOIST, Skadi; KREDELL, Brendan. **Film festivals: history, theory, method, practice**. United Kingdom: Routledge, 2016.

DUSSEL, Enrique. **20 teses sobre política**. São Paulo: Expressão popular, 2007

ELSAESSER, Thomas. **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

FLÔRES, Virginia Osorio. **“Além dos Limites do Quadro”**: O som a partir do Cinema Moderno. 2013. 213 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

HARVEY, David. **O Novo Imperialismo**. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KUROSAWA, Akira. **Relato Autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva do Capital. MARX, Karl. **O Capital: Crítica da economia política**: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 785-834.

PROKOP, Dieter. A Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica. *In*: FILHO, Ciro Marcondes (org.). **Dieter Prokop: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986, p. 28-42.

ROSS, Miriam. Cinema Sul-Coreano: relação com os mercados internacionais. *In*: MELEIRO, ALESSANDRA (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. III Ásia)**. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 17-23.

STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Economy. *In*: FITZMAURICE, TONY; SHIEL, Mark (Org.). **Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context**. United States of America: Wiley-Blackwell, 2001.

VALLEJO, Aida; LEÃO, Tânia. Introdução: festivais de cinema e os seus contextos socioculturais. **Revista Portuguesa da Imagem em Movimento (ANIKI)**, Portugal, v. 8, n. 1, p. 80-100, jan. 2021.

VIANA, Nildo. As formas de assistir um filme. *In*: VIANA, Nildo. **Como assistir um filme?** Rio de Janeiro: Editora Corifeu, 2009.

WASKO, Janet. Por que Hollywood é Global? *In*: MELEIRO, ALESSANDRA (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado (Vol. IV Estados Unidos)**. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 29-50.

Recebido em: 18 de março de 2022.

Aceito em: 05 de dezembro de 2022.